

La nouvelle aura de l'art

par Yaël Kreplak

Pour qu'une œuvre dure, elle a besoin de bonnes copies. Ce postulat renouvelle la réflexion sur l'aura de l'art à l'âge de la reproduction, à la croisée des sciences du patrimoine, de l'histoire et de la théorie de l'art, et des humanités numériques.

À propos de : Adam Lowe, Elizabeth Mitchell, Nicolas Béliard, Giulia Fornaciari, Tess Tomassini, & Guendalina Damone éd., *The Aura in the Age of Digital Materiality. Rethinking Preservation in the Shadow of an Uncertain Future*, Factum Foundation & Silvana Editoriale, 2020, 395 p.

Comment faire durer les œuvres ? Si les musées concentrent leurs efforts sur la préservation de l'intégrité matérielle et aspectuelle des originaux, c'est une voie alternative qu'ouvre la Fondation Factum. Fondée en 2009 par l'artiste Adam Lowe et basée à Madrid, la Fondation promeut l'usage des nouvelles technologies pour la conservation de l'art et du patrimoine. Un ouvrage collectif paru en 2020, à l'initiative de la Fondation et en complément d'une exposition¹, fait le bilan de ces vingt années de recherches. *The Aura in the Age of Digital Materiality. Rethinking Preservation in the Shadow of an Uncertain Future* se compose d'une cinquantaine de textes, richement illustrés, rédigés par des membres de la Fondation, des collaborateurs (artistes, directeurs de musées, responsables culturels), des journalistes et des chercheurs, qui discutent ses principales réalisations.

La Fondation Factum s'est notamment fait connaître pour la qualité de ses fac-similés d'œuvres, comme sa reproduction des *Noces de Cana* de Véronèse. L'original de ce tableau se trouve au Louvre, face à la Joconde. Sa copie quant à elle a été installée dans son lieu d'origine, le réfectoire de l'Église San Giorgio à Venise, soit dans un contexte signifiant pour l'histoire du

¹ L'exposition s'est tenue au Palazzo Fava à Bologne, on peut faire une visite virtuelle ici : <https://www.factumfoundation.org/pag/1598/the-materiality-of-the-aura-new-technologies-for-preservation>. L'ouvrage est disponible en version pdf à la même adresse.

tableau et dans des conditions de présentation bien plus favorables : au calme, avec une belle lumière naturelle, dans un espace fait pour l'accueillir, les murs du réfectoire se prolongeant sur le tableau²... De telles réalisations mettent directement en question la conception classique de l'aura, dont on voit comment elle est susceptible de « migrer » de « l'objet original » à sa « copie authentique », pour reprendre les termes de Bruno Latour et Adam Lowe dans un texte de 2011, republié dans l'ouvrage³. Car, finalement, l'expérience des *Noces de Cana* est, sous un certain angle, plus authentique avec le fac-similé qu'avec l'original.

Pour qu'une œuvre dure, elle a besoin de bonnes copies. Tel est le postulat de la Fondation, rappelé par Adam Lowe dans son introduction : « *if an object is recorded correctly it can be analyzed, studied, shared and rematerialized for a variety of purposes* » (« si un objet est enregistré correctement, il peut être analysé, étudié, partagé et rematérialisé à des fins variées », p. 15). À la croisée des sciences du patrimoine, de l'histoire et de la théorie de l'art, des humanités numériques, *The Aura in the Age of Digital Materiality* offre une somme originale dédiée à l'exploration des conditions de possibilité de ces « bonnes copies » : comment on les produit, comment on les conserve, comment on les fait circuler, comment on les montre et comment on les pense.

Des innovations technologiques au service du patrimoine

Collections numérisées, visites virtuelles, expositions en ligne... : à la faveur des mois de confinement et de fermeture des institutions, l'offre s'est enrichie et il est ordinaire, aujourd'hui, d'avoir accès à des images d'œuvres de qualité sur Internet. Un des grands mérites de *The Aura in the Age of Digital Materiality* est de revenir sur les technologies qui permettent la production de ces images, en détaillant les opérations que leur numérisation implique et en resituant ces technologies dans le contexte de leurs usages professionnels et scientifiques. Parce qu'ils concernent des projets réalisés sur plus de vingt ans, les textes contribuent aussi à une histoire des technologies dans le monde patrimonial, dont ils montrent combien elles évoluent vite : du scanner haute résolution et de la photographie composite, alors à la pointe en 2004, utilisés pour numériser les lamassu de Mossoul conservés au British Museum⁴, à la technique de la

² Voir les images disponibles ici : <https://www.factum-arte.com/pag/38/a-facsimile-of-the-wedding-at-cana-by-paolo-veronese>

³ Bruno Latour et Adam Lowe, « La migration de l'aura. Ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », *Intermédialités*, n° 17, 2011, p. 173-191. De nombreux textes du volume ne sont pas inédits et sont des republications d'articles ou de chapitres. Si cette pratique n'est habituellement pas encouragée dans le monde de l'édition scientifique, elle fait évidemment sens dans le cadre d'une réflexion sur la reproduction, que ce soit d'œuvres ou d'articles.

⁴ Les lamassu sont des divinités protectrices assyriennes, dont le corps ailé est en partie humain, en partie animal (taureau ou lion), et qu'on trouvait sous la forme de statues colossales à l'entrée de certains monuments. Des archéologues anglais en ont découvert deux sur un site à proximité de Mossoul et les ont expédiés à Londres en 1852, où ils sont conservés au British Museum. Ceux du Musée de Mossoul ont été détruits par des combattants de l'État islamique en 2015.

profilométrie confocale 3D et au machine-learning mis en œuvre actuellement pour identifier les traces de la main du Greco dans ses tableaux. Ces technologies renouvellent les modalités de l'étude, de la préservation et de la reproduction des œuvres : elles permettent de faire des restaurations numériques, de créer des modèles 3D ou 4D (comme dans le *Venice Time Machine Project*)⁵, de re-matérialiser des sites ou des objets (comme le sarcophage de Sethi Ier ou des sculptures de l'artiste italien Canova, entre autres exemples évoqués).

Parmi les principales innovations développées à la Fondation Factum, il faut mentionner Lucida, protagoniste de nombreuses études de cas. Lucida est un scanner 3D qui permet de numériser en haute résolution sans toucher la surface des objets. La machine fonctionne en enregistrant une vidéo monochrome d'une ligne de couleur projetée sur la surface à numériser, qui permet d'en enregistrer la structure et les variations de façon très précise. Pour cela, la tête du laser doit être positionnée à 10cm de la surface, de façon parfaitement parallèle : la stabilité lors de l'enregistrement est essentielle. Pour numériser les dessins de Raphael des collections du Victoria & Albert Museum de Londres, soit une surface de 115m², il fallut ainsi mobiliser 4 scanners et travailler la nuit, aux heures de fermeture du musée, ce qui prit cinq semaines et impliqua une collaboration étroite avec le personnel du musée (voir le récit du processus p. 169 et suivantes). Le poids des données ainsi produites n'est pas négligeable : « *simply to open one file of 40GB (the size of one of these panoramas) will freeze an ordinary computer for some time, and to compare three different datasets is even more memory-intensive* » (« le simple fait d'ouvrir un fichier de 40GB (la taille d'un des panoramas de Raphael) bloquera immédiatement un ordinateur ordinaire pendant un moment, et comparer trois jeux de données sera évidemment d'autant plus gourmand en mémoire », p. 170). Ces données ont pour particularité d'être des données brutes (« *raw data* »), conçues pour être compatibles avec différentes applications – que ces dernières soient disponibles aujourd'hui ou qu'elles soient à venir. Utilisée en conjonction avec les données couleurs obtenues par la technique de la photographie panoramique, Lucida permet de rematérialiser un objet en réalisant une copie d'une très grande fidélité à l'original.

On trouve dans de nombreux textes du volume de tels détails sur les techniques employées, les processus, le coût – en temps et en personnel⁶ – des projets (notamment dans la troisième section de l'ouvrage, « *New information generating new knowledge* », qui présente les travaux les plus récents). Ces mentions n'ont rien d'anecdotique. Car le projet de la Fondation Factum est de créer des « technologies utiles », ce qui veut dire, aussi, créer les conditions de leur usage : il s'agit autant de donner accès aux œuvres qu'aux technologies qui en permettent la préservation.

⁵ Initié en 2012 à l'École polytechnique fédérale de Lausanne, le projet consiste à numériser plus de 80 kilomètres d'archives sur la Ville de Venise, ainsi que plusieurs millions d'images. Il vise à proposer une modélisation multidimensionnelle et à permettre de visiter virtuellement, dans le temps et dans l'espace, la ville de Venise, sur une période de 1000 ans.

⁶ Mais on trouve peu, par contre, d'éléments sur le coût économique et les modalités de financement de la Fondation – ce qui manque d'ailleurs à l'ouvrage.

Politiques de la conservation de l'art et du patrimoine

La problématique de l'accès traverse l'ouvrage. Elle est au cœur, en particulier, de la contribution de l'artiste Cosmo Wenmann, qui met en évidence le paradoxe en vertu duquel les musées tendent à revendiquer des droits d'auteur pour des copies numériques d'œuvres qui, elles, appartiennent au domaine public. À travers ses « *access projects* », C. Wenmann cherche à rendre publics les scans 3D d'œuvres appartenant au patrimoine mondial, dans l'idée que si ces derniers sont accessibles, ils permettront non seulement la reproduction de ces biens culturels, et donc leur préservation dans les mémoires, mais aussi leur transformation créative. Son travail consiste ainsi à partager les scans en les mettant en ligne sur son site personnel⁷, mais il prend aussi souvent la forme de récits de ses confrontations avec les institutions et des refus qui lui sont opposés – par le Musée égyptien de Berlin pour un buste de Nefertiti ou par le Musée Rodin à Paris par exemple.

La question des politiques institutionnelles est abordée, de façon moins critique, par plusieurs contributions, qui détaillent les conditions de la collaboration avec la Fondation Factum, partenaires de nombreux musées et réseaux dans le monde. Par exemple, Hartwig Fischer, le directeur du British Museum, explique comment son musée a eu recours aux ressources offertes par la Fondation Factum pour certains de ses projets. Son texte revient notamment sur le cas des fameux lamassus de Mossoul, dont une copie a été réalisée d'après les originaux qui se trouvent au British Museum et installée à proximité du site de l'ancienne Bibliothèque de l'Université de Mossoul, détruite par l'État islamique. Le texte ouvre ainsi une réflexion sur le rôle du musée occidental et les usages des technologies numériques dans le contexte des demandes de restitution ou de la préservation du patrimoine en danger.

Cela étant, il ne s'agit évidemment pas de prétendre que la production de copies serait une réponse univoque à ces problématiques. Le texte de Simon Schaffer rappelle, à juste titre, la nécessité de tenir compte de la diversité des cultures de la conservation, en vertu desquelles il faudrait, parfois, accepter de ne pas conserver ou entretenir certains objets. Ces perspectives extra-occidentales sont représentées dans l'ouvrage, qui publie les témoignages d'acteurs directement concernés par ces questions, comme les représentants de la tribu des Wauja, au Brésil, qui reviennent sur le projet de restauration numérique et de fabrication d'un modèle 3D de la grotte sacrée de Kamukuwaka.

Ces problématiques sont au cœur de la deuxième section de l'ouvrage, « Preserving, sharing and responsibility », qui souligne l'importance de la formation des communautés locales aux méthodes de la préservation numérique : ainsi Otto Lowe relate une formation à la technique de la photogrammétrie dispensée par la Fondation en Arabie Saoudite. De ce point de vue, l'ouvrage offre une mise en perspective intéressante de la complexité de l'écosystème international de la conservation de l'art et du patrimoine, en faisant apparaître quelques-uns de

⁷ <https://cosmowenman.com/>

ses nombreux acteurs (des musées, des artistes, des communautés locales, des fondations et des entreprises privées...).

Des modes d'existence, d'action et de transport des œuvres

Les différents textes montrent, *in fine*, que les objets d'art et du patrimoine n'existent pas tout seuls : comme l'écrivent Bruno Latour et Adam Lowe, « pour qu'une œuvre d'art puisse survivre, il lui faut une écologie tout aussi complexe que celle permettant de préserver la dimension naturelle d'un parc naturel » (dans la version française du texte, 2011, p. 186). Dans son texte, qui réfléchit aux conditions de vie et de mort des œuvres, Alva Noë pousse plus loin la comparaison. Il rappelle la position du défenseur de l'environnement David Brower, en charge d'un programme de préservation du condor californien, espèce menacée dans les années 1980 : selon lui, « *a condor is at most 5 per cent blood, brain, bones and feathers. The rest, he argued, is environment. A condor bred in captivity, in isolation from its environment, is no condor* » (« un condor, c'est, au plus, 5% de sang, de cerveau, d'os et de plumes. Le reste, c'est son environnement, soutenait-il. Un condor élevé en captivité, isolé de son environnement, n'est plus un condor », p. 119). De la même façon, selon Alva Noë, pour conserver une œuvre et la garder « en vie », il faut préserver l'environnement pour lequel elle a été conçue, les conditions dans lesquelles elle agit et nous fait agir avec elle – ce que permettent parfois mieux les reproductions que les originaux, comme le souligne l'exemple des *Noces de Cana*.

La qualité de l'expérience offerte par les reproductions est l'objet de la dernière section du livre, « Access and display ». Le texte de Charlotte Skene Catling, par exemple, revient sur *Madame de Pompadour in the Frame*, une exposition organisée au Waddeson Manor en Angleterre, qui mettait en regard un portrait original de la Pompadour par François Boucher et sa reproduction par la Fondation Factum, afin de réfléchir aux façons dont on attribue de la valeur aux choses dans le temps et comment on fabrique leur(s) « origine(s) » en les déplaçant d'un lieu à un autre. Le texte décrit précisément comment l'exposition montrait ses propres conditions de production : en exposant les instruments utilisés pour réaliser le fac-similé, en incitant le visiteur à regarder attentivement et à comparer les toiles, en lui offrant un siège confortable pour qu'il prenne le temps d'en apprendre plus sur l'histoire du portrait, la démarche de la Fondation, etc. Le travail de la Fondation Factum consiste, de fait, aussi à accompagner la transformation du regard sur les œuvres, à sensibiliser le public aux effets du contexte de présentation et à ce qui rend possible la présence matérielle de ce qu'il voit.

Dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Walter Benjamin examinait les effets des techniques de reproduction sur l'« exposabilité » et la « transportabilité » des œuvres, en déplorant la perte de l'aura qu'elles occasionnaient selon lui, et en manifestant

un attachement, jugé parfois ambivalent, au « culte » de l'œuvre d'art authentique⁸. En regard des projets et des réflexions développés par la Fondation Factum, on mesure combien ces questions peuvent être posées à nouveaux frais. Bien au-delà du seul débat sur l'authenticité et la copie, *The Aura in the Age of Digital Materiality* propose un nouveau cadre conceptuel pour penser les œuvres : en les définissant non plus comme des objets, mais comme des « trajectoires » ou des « écologies » (chez Latour et Lowe) ; en envisageant leur reproduction et leur re-présentation comme une forme de « performance » ou de « chorégraphie » (chez Noë) ; en imaginant des « architectures de transport » (d'après Skene Catling), de nouvelles façons de faire voyager les œuvres dans le temps et dans l'espace, à travers les originaux et leurs reproductions. Si on peut regretter, par endroits, un ton légèrement promotionnel, *The Aura in the Age of Digital Materiality* tient largement ses promesses, et ouvre une multitude de pistes susceptibles de renouveler en profondeur les débats sur la conservation, l'ontologie de l'art et le rôle des technologies numériques pour protéger et partager les traces du passé.

Publié dans lavedesidees.fr, le 7 juillet 2021.

⁸ Pour un examen des contradictions de la position de Walter Benjamin, je renvoie à Antoine Hennion et Bruno Latour, « L'art, l'aura et la technique selon Benjamin. Ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois », *Les Cahiers de Médiologie*, n°1, 1996, p. 235-241.